

Katarzyna Maniak
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytet Jagielloński

Artysta, tłumacz, autorytet? – próby zdefiniowania profesji kuratora

Abstract

An Artist, an Interpreter, an Authority? – Searching for a Definition of a Curator

A curator has traditionally been defined as a custodian, a person having control and taking care of a collection, and often, a researcher and scientist. In the 70s, a new form of curatorial activities was developed – a figure of an independent curator who is responsible for the form and content of artistic events. This article analyses the profiles of an independent curator and her/his relations with artists. The dissertation also tries to define the curator as an interpreter and a person who has the authority and the power of legitimization.

Keywords: a curator, creator of meanings, an artist, an interpreter, an authority

Kurator jest twórcą wystaw i projektów – muzealnych, artystycznych, kulturowych. Do lat 70. XX w., jako kustosz, badacz czy naukowiec, zajmował się zbiorami i kolekcją, dbając o ich jakość, stan i prezentację. Dziś jego obowiązki wykraczają poza opiekę nad dziełami. Jest on odpowiedzialny za treść i formę wydarzeń, często niezwiązany na stałe z żadną instytucją. Musi łączyć rozmaite zawody i umiejętności, skupiać cechy historyka, antropologa, estetyka, polityka, krytyka, promotora. Pracuje z obiektami i artystami, prezentując określony temat czy zagadnienie, dokonuje selekcji, podkreśla wybrane treści i obdarza szeroko rozumianymi komentarzami. Często bazuje na interdyscyplinarnym dialogu i odwołuje się do spektrum zjawisk. Generuje sensy i wartości, sankcjonuje je oraz zadaje do interpretacji.

„Człowiek jest istotą łączącą, która zawsze musi rozdzielać, aby móc łączyć [...], która potrzebuje granic i nieustannie je przekracza” (Simmel 2005: 255). Filozof charakteryzujący kondycję człowieka zaznacza, iż jest on istotą, która rozdziela to, co powiązane, i łączy to, co rozdzielone. By opisać owe cechy kon-

stytutowe jednostki, przytacza dwie metafory – mostu i drzwi. Most ukazuje, jak człowiek łączy to, co naturalnie rozdzielone, oraz uwydatnia zjednoczenie. Posiada tę wartość estetyczną, którą przypisujemy sztuce, „ukazuje duchową jedność naturalnych danych w wyizolowanej, idealnie spójnej postaci” (Simmel 2005: 251). Choć wykracza poza naturę, to wtapia się w jej obraz. Konsoliduje momenty rozdziału i połączenia tak, że pierwszy wydaje się podporządkowany naturze, a drugi przynależny człowiekowi. Drzwi natomiast pokazują, jak człowiek rozdziela jednostajną przestrzeń. Są granicą między wnętrzem a zewnętrżnością, między ograniczeniem a bezgranicznością. Zapewniają możliwość nieustannej wymiany i jednocześnie pokazują, iż procesy dzielenia i łączenia są dwoma aspektami tego samego aktu.

Łączenie i rozdzielanie wydają się podstawowymi elementami pracy kuratora. Aby złączyć, musi rozdzielić: od sztywnych przynależności do szkół, gatunków i rodzajów, od jedyne „prawdziwego” i słusznego znaczenia. Aby rozdzielić, musi złączyć: nadać wartości i sensy, dokonać interpretacji, żyć się z dziełem, stworzyć nową całość. Z perspektywy antropologii kultury jawi się więc jako producent znaczeń i realizator indywidualnych wizji znajdujących swoje odbicie w ekspozycjach.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej zatytułowanej *Kurator niezależny – zdefiniowanie profesji, statutu, roli i metod działania, z punktu widzenia antropologii kultury*, obronionej w 2010 r. w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Analizuję w nim kwestie dotyczące skomplikowanych relacji łączących kuratora z artystą, jego rolę tłumacza i autorytetu oraz związane z tym problemy władzy¹. Na koniec dopisuję nieobecny w magisterskiej rozprawie fragment – krótkie zaanonsowanie nowego etapu w historii kuratoringu – przesunięcie, które coraz częściej oddają głos publiczności.

Ponad artystami czy obok nich?

Wraz z nadejściem ery kuratora niezależnego zwrócono uwagę na przemieszczania w polu produkcji artystycznej. Pojawiły się wątpliwości co do statusu artysty, roli kuratora i ich relacji. Pytano, czy kurator „pomniejszył” prawa i rolę artysty, a nawet zajął jego miejsce.

Definicja twórczości artystycznej, sposób jej postrzegania i kwalifikowania zmieniały się w ciągu wieków. Według antycznej i średniowiecznej definicji sztuki

¹ Rozdział był poprzedzony wprowadzeniem, w którym przybliżyłam sylwetkę prekursora profesji, Haralda Szeemanna, i jego dokonania. W kolejnej części przedstawiłam przeorganizowania na polu sztuki i muzeologii, które przyczyniły się do wyłonienia omawianej profesji. W dwóch ostatnich rozdziałach analizowałam metodę pracy i działania. Odwołując się do teorii postmodernistycznych, wyjaśniłam, jak umożliwiły one „gry” z sensem i interpretacją i dokonały swoistego otwarcia na różnicowanie. Następnie, opuszczając teren zupełnego relatywizmu, postawiłam tezę o hermeneutycznej relacji zachodzącej między kuratorem a przedmiotem interpretacji. Na koniec starałam się dowieść, iż ekspozycja jest odzwierciedleniem indywidualnego świata jej twórcy.

(łac. *ars*, grec. *techne*) równała się ona znajomości reguł, artysta był więc sprawnym rzemieślnikiem postępującym według określonych zasad. Okres średniowiecza podkreślał służebną rolę wobec Boga, pojęcie twórczości przypisywano tylko Stwórcy, odbierając jednostce prawo do poszukiwań i kreacji. Dopiero renesans docenił artystę, którego zaczęto postrzegać jako obdarzonego wieloma talentami i zainteresowaniami. Rozwijające się życie kulturalne i świadomość artystyczna, a także opieka i kolekcjonerstwo mecenasów podwyższyły status społeczny twórców. W wieku XVII i XVIII trwały spory o nazewnictwo – sztuki nadal nie utożsamiono z tworzeniem, uważano, że czerpie ona z obserwacji natury, odmawiano jej prawa do niezapędzonej kreacji. Kolejny wiek przyniósł istotne zmiany, sztuka definitywnie oddzieliła się od rzemiosła i zaczęła się wiązać z pojęciem nowatorstwa. Autorzy byli traktowani jak ludzie obdarzeni wewnętrznym, niewytłumaczalnym przymusem wyrażania siebie. Romantyzm wprowadził mit artysty – geniusza i demiurga, indywidualności wyrastającej ponad zwykłych śmiertelników, realizującej wewnętrzny przymus i powołanie. Sztuka przełomu XIX i XX w. (m.in. impresjonizm, ekspresjonizm, symbolizm), rezygnując z dosłownego i realistycznego przedstawiania rzeczywistości, poszukiwała nowych dróg interpretacji świata. W słowniku pojawiły się takie wyrażenia jak „twórca” i „twórczość” przypisane artyście i jego dziełom. Współczesność doprowadza natomiast do rozszerzenia zakresu pojęcia. Kategorie piękna i estetyki stają się definitywnie bezużyteczne, granice między sztuką a rzeczywistością ulegają zatarciu. Działania nowych nurtów, tj. konceptualizm, przyczyniają się do przemieszczenia punktu ciężkości z dzieła sztuki na sam akt wytwarzania, liczy się proces, działanie. Wydaje się, iż ze względu na to rozmycie i brak jasnych definicji wszystko może się stać sztuką i coraz „łatwiej” zostać artystą.

Powszechnie uważa się, że artysta to kreator i twórca, o tym, czy ktoś jest artystą czy nie, często decydujemy w sposób intuicyjny. Przypisujemy mu nieustanną potrzebę wyrażania siebie i konieczność ekspresji, wymagamy od niego określonego poziomu i jakości.

Czy istnieją jakieś wyznaczniki artysty? Co to znaczy być artystą, kim jest artysta? Maria Gołaszewska, odpowiadając na to pytanie, opisuje charakter jego działalności (Gołaszewska 1981). Artysta przede wszystkim zajmuje się tworzeniem dzieł sztuki, ale również odtwarzaniem wytworu stworzonego przez kogoś innego (np. śpiewacy), mianem tym określa się również genialnego wykonawcę określonej czynności, którego sposób realizacji wzbudza powszechny podziw. Wymienione rodzaje twórczości silnie wiążą się z rzeczami pięknymi i doskonałymi. Według Gołaszewskiej każdy artysta ma charakterystyczną dla siebie metodę tworzenia, stąd kreatywność zależy od osobowości twórcy. Mimo iż proces tworczy jest indywidualny, to jednak każdy przebiega dwuetapowo: pierwsza faza – przeżyciowa – obejmuje pomysł i plan działania, druga – realizacyjna – spełnia się w efekcie finalnym, w dziele. Artysta pragnie, by jego dzieło było doskonałe, chce przekazać w nim ważne dla siebie treści i pragnie, by owe treści znalazły odbiorcę, który zrozumie je w najlepszy sposób. Dlatego twórczość artystyczna zakłada intencję kontaktu z odbiorcą. Autorka podkreśla pluralizm postaw artystycznych,

a ich różnorodność wynika m.in. z różnych rodzajów sztuki, z odmiennych potrzeb twórców i odbiorców. Gołaszewska stwierdza, iż świat artysty jest bardziej intensywny, radykalny, nastawiony na odczuwanie i werbalizowanie refleksji.

Wydaje się, iż współcześnie rozszerzył się zasięg pojęcia. Artysta nie ogranicza się do wytwarzania rozmaitych form, może zobaczyć świat w sposób nowy i innowacyjny oraz ujawnić ukryte prawdy, dlatego też związany jest z dziedzina myśli, idei, filozofii, uczuć. Marcel Duchamp uwolnił twórcę od konieczności konstruowania realnie istniejących obiektów i przeddefiniował akt twórczy. Dlatego definicje działalności artystycznej muszą uwzględnić nowe wyznaczniki. Model działania w sztuce według Atkinsona spełnia ten warunek (Dziamski 1996: 145), a jako należące do dziedziny sztuki badacz wyróżnił:

1. Konstruowanie przedmiotów, których forma ma wszystkie cechy niezbędne do tego, aby dany przedmiot uznać za dzieło sztuki (np. malowanie obrazu)
2. Dodawanie nowych cech do tych, które już zostały ustalone jako dzieło sztuki
3. Uznanie dowolnych przedmiotów za dzieło sztuki, jeśli tylko zostaną umieszczone w kontekście sytuacyjnym
4. Tworzenie teoretycznych obiektów o cechach tautologicznych będących wypowiedzią sztuki o sztuce (konceptualizm).

Intrygujące wydają się również refleksje Josepha Kosutha. Artysta rozpoczyna swoje rozważania od analizy filozofii. Według niego współcześnie dziedzina ta została odsunięta od swego pierwotnego punktu odniesienia – od rzeczywistości. Wraz z rozwojem nauk szczegółowych, które jako główny cel obrały poznawanie określonych fragmentów realności, filozofia zmieniła orientację i zajęła się analizą języka nauki. Filozofowie stali się historykami filozofii. Kosuth zauważa analogiczne zjawisko w sztuce. Gdy została ona oddzielona od dawnych obszarów, od odtwarzania rzeczywistości i od funkcji estetycznych, zajęła się analizą „samej siebie”. Od przełomu współczesności (według Kosutha od twórczości Duchampa) nastąpiło przeniesienie punktu ciężkości ze strony estetycznej na ideową. Sztuka stała się samozwrotna, definiuje samą siebie. I jest to jej najwyższy poziom rozwoju – rozważania nad własną istotą. „Dzieło sztuki jest tautologią w tym sensie, że ukazuje intencje artysty, który powiada, że to właśnie dzieło sztuki jest sztuką, co znaczy, że stanowi definicję sztuki. Zatem to, że jest sztuką, jest prawdziwe a priori” (Kosuth 1987: 249). Działania artysty polegają więc także na refleksji teoretycznej, na wydawaniu sądów o sztuce, analizowaniu jej procesów i mechanizmów. Konsekwencje wprowadzenia problematyki metaartystycznej spowodowały zmianę w postrzeganiu działalności twórczej, stała się ona zbliżona, wręcz tożsama z działalnością teoretyka, krytyka, a także kuratora. Skoro siłą sztuki nie jest doświadczenie wizualne, ale refleksja i teoria – i takie są zadania artysty, to kurator również je realizuje. Jego działania można scharakteryzować jako aktywność twórczą, praca kuratora oparta jest na refleksji – kwestionuje, stawia pytania, selekcjonuje. Przedstawia nowe koncepcje i propozycje, jego aktywność opiera się na definiowaniu i wartościowaniu.

Joseph Kosuth porzucił jednak model sztuki jako tautologii i zdania analitycznego. Koncepcja „sztuki o sztuce” doprowadziła do przekonania, że wszystko może być sztuką i tym samym zniósła wszelkie możliwości dalszego rozwoju. Kosuth radykalnie zmienił orientację i stworzył model sztuki zantropologizowanej. Opierając się na koncepcji sztuki jako gry prowadzonej w obrębie kultury, stwierdził, że każda wiedza i produkcja jest dialektyczna, zapośredniczona. Jednak nie jest to proste odzwierciedlenie rzeczywistości. „myślenie wewnątrz sztuki nie może być ujęte jako tautologia, lecz ma charakter dialektyczny, posiada swój ideologiczny kontekst jako abstrakcja z kultury, że jest myśleniem o człowieku” (Piotrowski 1991: 19). Akt twórczy jest kulturowo i socjologicznie zapośredniczony. Artysta jest jak antropolog – nie tylko spekuluje, ale także jest członkiem analizowanej rzeczywistości. Dzieło wskazuje na kontekst, jest pewnym zdarzeniem, symptomem, jest przynależne światu, z którego pochodzi. Artysta – antropolog „analizuje i naświetla kulturowe konteksty sztuki, swym działaniem stwarza przestrzeń dla tego rodzaju refleksji wśród odbiorców” (Rejniak-Majewska 2006: 179). Jest aktywnym członkiem w procesie kulturowej autorefleksji. W przedstawionym modelu również znajdujemy odwzorowanie działalności kuratora, który realizuje potrzebę ponownego uświadomienia sobie znaczeń, dostrzega relacje, konteksty i różnice.

Na rzecz uznania kuratora za artystę przemawia również bliskość kuratorstwa do podmiotowo zorientowanego mitu otaczającego ideę twórczości artystycznej. Z tego powodu nadawano mu status geniusza, twórcy nieskrępowanego żadnymi ograniczeniami. Harald Szeemann stwierdzał: „kuratorzy to dziwni ludzie, którzy potrafią śnić, którzy doświadczają szybkich iluminacji, w których duszach nie znajduje się kierujący decyzjami parlament” (Bezzola, Kurzmeyer 2007: 666).

Pytanie o relację kurator – artysta pozostawia niejednoznaczną odpowiedź. Czasami artyści podejmują aktywności bliskie kuratorskim działaniom, np. kolekcjonując i prezentując obiekty, których sami nie wykonali. Przykładem jest projekt *Free Trade* dotyczący przemysłowca z przełomu XIX i XX w. George’a Beatsona Blaira i jego kolekcji znajdującej się w Manchester Art Gallery. Artyści Neil Cummings oraz Marysia Lewandowska zostali poproszeni o wyeksponowanie zbiorów. Stworzyli wystawę, na której zamazali różnicę pomiędzy pracami uznanych artystów i tymi nierozpoznawalnymi, dodali archiwalne materiały o rozwoju miasta Manchester, na każdą pracę nakleili logo projektu oraz cenę na podstawie oszacowania z 1947 roku (Cichocki 2005: 576–577). W centrum zainteresowania umieścili kwestie prezentacji sztuki i jej rozmaitych powiązań. Ciekawą interpretacją omawianego tematu jest również praca Jemimy Stehli *Strip* z 1999 r. Artystka zaprosiła do swojej pracowni sześciu mężczyzn – w tym najważniejszych londyńskich kuratorów – i wykonała przed nimi striptiz. Zaproszeni goście mieli za zadanie fotografować momenty, które uznali za stosowne, nie wiedzieli jednak, iż aparat znajdował się za plecami Stehli, dokumentowali więc własne reakcje.

Artysta pozornie znajdował się w tutaj poddanej krytycznemu spojrzeniu, wybierającemu i oceniającemu. Taniec w pracowni zastępował umizgi o przychylność kuratora w tzw. prawdziwym życiu artystycznym. Mimo to, w efekcie zwyciężcą okazywała się Jemima Stehli,

ponieważ to ona okazywała się na zdjęciach postacią dominującą, podporządkowującą sobie z lekka zakłopotanych, kuratorów. Poza tym spojrzenie kuratora okazywało się nie tyle oceną artystki, ile autoportretem, czyli mówieniem raczej o sobie, swoich emocjach, niż o czymkolwiek innym. Wreszcie zdjęcie pokazywało, iż dominujące spojrzenie jest właśnie domeną artystki, nie kuratora (Szczerski 2005: 101).

Zarówno artysta, jak i kurator opisują rzeczywistość. Wytwarzają sensy, produkują znaczenia i przedstawiają ważne dla nich treści. Oboje dążą do efektu finalnego, stworzenia dzieła, którym w przypadku kuratora może stać się ekspozycja. Odczuwają potrzebę ekspresji, reakcji swojego świata. Dążą do zdobycia unikalnego stylu i poruszenia odbiorcy.

Występuje jednak jedna, niepodważalna różnica – każdy z nich działa na innym poziomie. Artysta stara się „dotknąć” rzeczywistości, procesu, zdarzenia w sposób bezpośredni.

Jako pierwszy nadaje określone znaczenia, ma nieograniczone pole działania, dysponuje zupełną wolnością. Kurator przeciwnie – pracuje na wtórnym materiale, na pracach, które już są obdarzone określonymi wartościami. Nie może potraktować ich jako pustych semantycznych znaków i sprowadzić do wartości zerowej. Musi uszanować sensy, które nadał dziełu jego twórca.

Oczywiście przysługuje mu wolność interpretacji, ale nie jest ona nieograniczona. Kuratorzy są więc rozdarci pomiędzy szacunkiem dla prac każdego artysty a koniecznością wypracowania spójnej całości, wytworzenia koherencji z poszczególnych dzieł.

Jednocześnie można obserwować spadek „semantyczny” artysty i zakłócenie jego autonomii. Poprzez działania kuratora, czyli umieszczenie dzieła w określonym miejscu, odpowiednie zaaranżowanie otoczenia i stworzenia pewnych relacji z pozostałymi pracami, efekt finalny dzieła może stać się niezależny od intencji wykonawcy. Wielu artystów występuje przeciwko tendencji używania siebie jako materiału czy składnika wystawy służącej ilustracji przekonań kuratora. Chronią swoje dzieła i chcą mieć decydujący wpływ na ich użycie. Jednym z pierwszych działań protestujących przeciwko kuratorskiej wizji było usunięcie pracy z ekspozycji w Museum of Modern Art w 1968 roku. Grecki artysta Vassilakis Takis wyniósł z ekspozycji *The Machine at the End of the Mechanical Age* kuratorowanej przez Pontusa Hultena pracę *Tele-Sculpture* i ustawił w ogrodzie muzeum. Mimo iż rzeźba została wykupiona w 1963 r. do stałej kolekcji, artysta sprzeciwił się braku konsultacji co do jej wystawienia. Przykładem protestu wobec utraty kontroli jest również projekt *The Next Documenta Should be Curated by an Artist* z 2003 r., którego pomysłodawca Jens Hoffmann zaprosił do współpracy dwudziestu pięciu artystów i opublikował ich opinie na temat współpracy z kuratorami. Wielu dostrzegło negatywne skutki wspólnego działania, John Baldessari wystąpił przeciwko wykorzystaniu dzieł artysty do zilustrowania tez kuratora, natomiast Marina Abramowicz uznała, iż kuratorzy coraz częściej wybierają określony temat, łącząc prace pozbawione związku i wzajemnych odniesień.

Praca kuratora wiąże się z kreatywnością, artystycznością, a artysta przekracza granice produkcji obiektów, zajmuje się edycją, interpretacją, teorią. Jedyną słusz-

ną drogą wydaje się więc rezygnacja ze stosowania binarnego podziału, bo współczesna sztuka unika twardych rozróżnień, raczej charakteryzuje ją różnorodność i hybrydyczność. W wielu artystycznych projektach podział ten nie istnieje. Stąd relacja artysta – kurator powinna być rozpatrywana w kategoriach wzajemnych odniesień, przemieszczeń i nachodzenia na siebie obu aktywności.

Pomiędzy widzem a dziełem. Kurator jako tłumacz

„Funkcjonujące we współczesnym świecie strategie kuratorskie stanowią odbicie zachwianego status quo klasycznej triady znaczeniowej: artysta – dzieło – odbiorca” (Lewandowski 2006: 157). Pomiędzy dziełem a odbiorcą pojawił się tłumacz. Zmiany zachodzące w obrębie sztuki i jej charakter w dobie ponowoczesności sprawiają, że sztuka stała się trudna w odbiorze, wymagająca określonych kompetencji. Sztuka modernistyczna, często umieszczana na przeciwstawnym biegunie, żądała porządku, czystości i jasności i produkowała je. Oparta na wierze w obiektywną prawdę i techniczny postęp, była organizowana według zasad logiki – struktury, materiału, gestu. Wszelki osąd w dziedzinie sztuki podlegał estetykom i krytykom. Modernizm wykreował siłę autorytetu, która nie przyznawała prawa do decyzji masowemu, nieprzygotowanemu odbiorcy. Normy estetyczne i sądy elity były obowiązujące, na ich podstawie dokonywało się przyporządkowywanie do określonego stylu, gatunku, szkoły. Odbiorca otrzymywał jasny przekaz, sztuka była zamkniętą całością dostępną w wydzielonych miejscach, jej obszary i granice nie budziły wątpliwości. Sztuka doby ponowoczesności nie ma jasno zdefiniowanych reguł, wyróżnia się brakiem sztywnych kategorii, ma eklektyczny charakter. Współistnieją obok siebie konkurencyjne pozycje i każda z nich jest równorzędna drugiej. Nie ma oczywistego kierunku rozwoju, raczej nieustanna i nieukierunkowana zmiana, przy czym żadna nowa forma nie staje się bardziej prawomocna od poprzedniej. Sztuka uległa rozpowszechnieniu i umasowieniu, stała się modna, ogólnie dostępna. Zakwestionowano autorytet sądów estetyków i krytyków, oddano głos kolekcjonerom, mediom, galeriom, a przede wszystkim zwykłym odbiorcom. Spowodowało to problemy z definiowaniem i dokonywaniem klasyfikacji. Okazało się, że przeciętny widz często nie posiada odpowiednich kwalifikacji, trudno oddzielić mu sztukę od niesztuki, sztukę dobrą od złej. Potrzebny stał się tłumacz.

Felix Feneon określa kuratora jako „pieszy most między sztuką a publicznością” (Obrist 2008: 100). Kurator jest pośrednikiem pomiędzy dwoma ogniwami, czyni sztukę zrozumiałą, pomaga w interpretacji. Również decyduje o tym, co jest sztuką, a co nie. Tworzy określony przekaz i go wyjaśnia, najczęściej poprzez napisy i komentarze, które przybliżają dzieło odbiorcom, wskazują na możliwe sposoby odbioru. Dodatkowo uzasadnia swoje działania poprzez katalog – przewodnik, narzędzie, bez którego często trudno się obejść.

Beatrice von Bismarck dokonuje porównania kuratora do księdza i proroka (Bismarck 2007: 65–66). Pierwszy jest obdarzony autorytetem instytucji, stoi na

straży prawd i zasad wiary, kontroluje ich znaczenia i dystrybucję. Pełni rolę mediatora między Bogiem i ludźmi. Podobnie kurator związany z określoną instytucją (tak jak ksiądz z Kościołem) staje się dróżnikiem stojącym na straży produkcji i prezentacji sztuki, zachowuje odpowiednie wartości i zasady w jej ocenie, pośredniczy między sztuką a publicznością. Bismark przytacza dalsze porównania. Każdy, kto przekracza rolę pośrednika i staje po stronie „producenta” znaczeń, łamie zasady, przemienia się z księdza w proroka. Wtedy też zostaje pozbawiony instytucjonalnego uprawomocnienia i musi bazować na swojej osobowości i charyzmie. Jego celem jest produkcja i upowszechnianie nowych wartości, co często prowadzi do dyskredytacji starych. W porównaniu z księdzem kurator niezależny wyróżnia się brakiem powiązań z instytucją, która nadaje mu autorytet. Dlatego bardziej przypomina on figurę proroka, który musi, bazując na swojej osobowości, uzyskiwać i odzyskiwać autorytet procesualnie. Tak jak prorok jest „Boskim” człowiekiem na ziemi, a nie adwokatem ludzkości przed Bogiem, tak niezależny kurator reprezentuje artystów i sztukę przed publicznością, a nie opowiada się za artystami.

Kurator rozumie zdolność sztuki do mobilizowania i „podrażniania” ludzi, do prowokowania dyskusji na najważniejsze tematy. Tłumaczy i podpowiada, ale także zachęca i inspiruje.

Władza kreowania i legitymizowania. Kurator jako autorytet

Tworzenie wystaw wykroczyło poza dziedzinę estetyki, ma określone skutki. Kurator sytuuje się pomiędzy estetycznym a antropologicznym sposobem działania, lokuje widza w nowo zaproponowanym porządku, konsekruje i legitymizuje. Zygmunt Bauman umieścił profesję kuratora pomiędzy znaczeniem „w warunkach niepewności” a ogólnie akceptowanym autorytetem (Hannula 1998: 13). Z jednej strony daje on punkt oparcia w kłębuszku znaczeń, czasie braku jasnych norm, z drugiej przyznanie mu instancji nowego autorytetu budzi jednak pewne zastrzeżenia.

Profesja kuratora związana jest z produkcją wiedzy, a przez to z władzą ustanawiania. Michael Foucault jest uznawany za głównego teoretyka relacji władza–wiedza. Jego koncepcja podkreśla ścisłe relacje między pojęciami. Oba się wzajemnie warunkują, ale nie na zasadzie wywoływania skutku czy redukcji jednego z elementów do drugiego. Wiedza i władza działają na siebie przyczynowo – dla każdego rodzaju wiedzy istnieją społeczne relacje władzy, które są ich przyczyną. „Nie ma relacji władzy bez skorelowanego z nimi pola wiedzy, ani też wiedzy, która nie zakłada i nie tworzy relacji władzy” (Foucault 1998: 29). Władza również implikuje część wiedzy, co przeciwstawia się powszechnym poglądom, według których wiedza jest niezależna od czynników zewnętrznych, a władza może jedynie na nią wpłynąć, zniekształcić ją lub przedstawić swoją wersję. Wiedza jest

rozumiana jako siła produktywna i umożliwiająca, spełnia się w wielości form, jest zbiorem zmieniających się stale relacji. Produkuje realność, wskazuje idee, formy, mechanizmy i sankcje.

W kuratorstwie widoczny jest związek pomiędzy kategoriami opisywanymi przez Foucaulta. Wiedza i władza pozostają w relacji wzajemnego tworzenia się, a proces ten skupia się w osobie kuratora. Produkuje wiedzę na temat sztuki, artystów, nurtów i tendencji, ma władzę tworzenia. Kreuje przestrzeń, w której dochodzi do definiowania rozmaitych zjawisk, ustanawiania kanonu, wpisywania osób i dzieł sztuki w określone ramy. Najlepszym przykładem jest działalność Alfreda H. Barra, pierwszego dyrektora Museum of Modern Art w Nowym Jorku, odpowiedzialnego za kształt i kierunek historii sztuki modernistycznej. W 1936 r. na wystawie *Cubism and Abstract Art* zaprezentował model linearnej ewolucji sztuki, której docelowym punktem były czyste, abstrakcyjne formy. Podczas swojej kuratorskiej działalności organizował wystawy prezentujące artystów, tj. Van Gogha, Picassa, Cezanne'a, Gauguina, sprawiając, że ich twórczość weszła do obowiązującego kanonu. Barr wprowadził również formalistyczny sposób prezentacji prac – w neutralnej przestrzeni i podziale na rozmaite „izmy” – który na długi czas stał się obowiązującą koncepcją wystawienniczą, zakwestionowaną dopiero na przełomie lat 60. i 70. XX w.

Z perspektywy czasu widać, jak pewne decyzje kuratorskie wpłynęły na historię dyscyplin i sposób ich postrzegania. John Szarkowski, dyrektor departamentu fotografii w MoMA w latach 1962–1991, zorganizował w 1967 r. słynną wystawę *New Documents*, w której wystąpił w opozycji do wcześniejszych trendów w fotografii i jej wystawiennictwie – skupionych wokół fotografii „artystycznej” i narracyjnym reportażom. Zaprezentował prace m.in. Diane Arbus, Williama Egglestona, Lee Friedlandera, Gary'ego Winogranda, zdjęcia pokazujące codzienne życie i najbliższe otoczenie, surowość świata, banalną, często brzydką rzeczywistość. Usankcjonował nową estetykę, wprowadzając ją w przestrzeń muzeum, i przyczynił się do powstania tak ważnego dziś kierunku w fotografii dokumentalnej.

Posiadany autorytet i moc definiowania zjawisk jest jednak związana z pewnym zagrożeniem. Sytuacja kuratora jest niejasna, pojawia się pytanie: czy możliwe jest ujęcie współczesnej różnorodności i kompleksowości poprzez wizję pojedynczego człowieka?

Z pewnością może grozić popadnięciem w stronnictwo i upodobanie czy traktowaniem dzieł w sposób instrumentalny. Istnieje również niebezpieczeństwo postrzegania swojej działalności w kategoriach neutralnych, transparentnych. Odpowiedzią na uniknięcie pułapek jest uczciwość działania. Kurator powinien zaznaczyć, jakie są jego cele, kryteria i strategia działania. Musi być świadomy presupozycji, które nim powodują. Wy tłumaczyć się z tego, co i jak tworzy. Pamiętać, że jego wizja jest subiektywnym ujęciem tematu, jednym z wielu możliwych.

Ciąg dalszy

Współczesne praktyki muzealnicze wiążą się z pewnymi przesunięciami w polu działania kuratora. Instytucje mają za cel pełne angażowanie publiczności, poprzez zachęcanie do partycypacji chcą się stać społecznie ważnym miejscem, platformą spotkania.

Festiwal *Warszawa w budowie* organizowany przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie poświęcony jest przestrzeni miejskiej i jej różnym aspektom. Czwartą edycję, która odbyła się w dniach 12.10–19.12.2012, dotyczyła zagadnienia reklamy i obejmowała wystawę *Miasto na sprzedaż* oraz 50 wydarzeń towarzyszących. Kuratorem całego festiwalu był Tomasz Fudala. Nie ograniczył się do jednej narracji, ale przedstawił wiele wizji każdorazowo podejmowanych tematów. Potencjał zaangażowania odbiorców spełnił się poprzez otwarcie przestrzeni dyskusji i wydarzenia o charakterze partycypacyjnym, liczne wykłady i warsztaty, m.in. *Zaprojektuj swoją przestrzeń w Wilanowie*, na których Warszawiacy zgłaszali swoje propozycje dotyczące wyglądu dzielnicy, czy konkurs na tzw. meble miejskie dla ulicy Filtrowej. Zaproponowano projekty, które wzmacniają wśród odbiorców poczucie wpływu na przestrzeń publiczną oraz współodpowiedzialność za jej charakter.

Oddanie głosu i pewnych aktywności odbiorcom zmienia rolę kuratora, wymaga od niego nowych umiejętności. Kurator posiada kompetencje niezbędne do działania instytucji, ale dopuszcza, a nawet prowokuje innych do współautorstwa. Zwraca się w stronę odbiorców, nie opiera na jednokierunkowym przekazie, ale raczej otwiera i moderuje proces dialogu i przepływu informacji. Coraz częściej decyduje się na spełnianie zasady partnerstwa, zarówno w doborze tematu i profilu, jak i w samym przebiegu działań.

Bibliografia

- Bezzola T., Kurzmeyer R. (red.),
2007 *Harald Szeemann, with by Through because Towards Despite. Catalogue of All Exhibitions 1957–2005*, Wien–New York.
- Bismarck B.,
2007 *Curatorial Criticality – On the Role of Freelance Curators in the Field of Contemporary Art*, w: *Curating. Critique*, Edynburg, s. 62–69.
- Cichocki S.,
2005 *Wystawa sztuki współczesnej jako strategia reinterpretacji historii sztuki*, w: *Muzeum Sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Kraków, s. 575–587.
- Dziamski G.,
1996 *Konceptualizm*, w: *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Warszawa.
- Foucault M.,
1998 *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Warszawa.

- Gołaszewska M.,
1981 *Kim jest artysta?*, Warszawa.
- Hannula M.,
1998 *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*, Helsinki.
- Kosuth J.,
1987 *Sztuka po filozofii*, tłum. U. Niklas, w: *Zmierzch estetyki, rzekomy czy autentyczny*, S. Morawski (red.), Warszawa, s. 239–258.
- Lewandowski R.,
2006 *Strategie kuratorskie – od antropologii do polityki dyskursu*, w: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, M. Popczyk (red.), Katowice, s. 157–162.
- Obrist H.U.,
2008 *A Brief History of Curating*, Zurich.
- Piotrowski K.,
1991 *Kryzys znaczenia w sztuce. Josepha Kosutha przejście od tautologicznego do antropologizowanego modelu sztuki*, „Obieg”, nr 9–10, s. 17–19.
- Rejniak-Majewska A.,
2006 *Gra Przemieszczonego: The Play of the Unmentionable Josepha Kosutha*, w: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, M. Popczyk (red.), Katowice, s. 172–181.
- Simmel G.,
2005 *Most i drzwi. Wybór esejów*, M. Łukasiewicz (tłum.), Warszawa.
- Szczerski A.,
2005 *Kurator i historia sztuki w muzeum sztuki współczesnej*, w: *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, działania*, D. Folga-Januszewska (red.), Warszawa, s. 97–102.

Źródła internetowe

- http://www.e-flux.com/projects/next_doc/, (dostęp: 10.01.2013).
- <http://www.participatorymuseum.org/preface/>, (dostęp: 10.01.2013).